

JEAN RACINE

TRAGEDIE

Andromacha

Brytanik

Berenika

Ifigenia

Fedra

Przełożył i opracował

Antoni Libera

Państwowy Instytut Wydawniczy

2019

OD TŁUMACZA

Jean Racine (1639–1699) jest jednym z największych francuskich dramatopisarzy i – obok Pierre’a Corneille’a (1606–1684), autora słynnego *Cyda* – czołowym przedstawicielem teatru klasycystycznego XVII wieku, a zarazem głównym rywalem swojego poprzednika. Stworzył zaledwie 12 sztuk – znacznie mniej niż Corneille, który napisał ich 21, i Molière (29), nie mówiąc o Szekspirze (36) – a jednak dorobek ten przyniósł mu nie tylko niebывałą sławę i pozycję, ale też utorował drogę do światowego panteonu poezji i literatury dramatycznej. Co najmniej pięć tragedii – pomieszczonych właśnie w niniejszym tomie – weszło na stałe do repertuaru powszechnego teatru i w miarę regularnie granych jest na scenach całego świata.

Dla kultury francuskiej Racine jest skarbem pierwszej wielkości – głównie jako prawodawca nowożytnej francuszczyzny, mistrz retoryki i stylu, wzór wyrafinowanej, nieskazitelnej elokwencji, ale również jako odnowiciel mitów greckich, tematów biblijnych bądź zaczerpniętych z historii starożytnej. Dramaty Racine’a służą kolejnym pokoleniom jako materiał do kształcenia mowy wysokiej (są najczęściej przytaczane i cytowane we wszelkiego rodzaju słownikach i kompendiach jako przykłady wzorcowego użycia wyrazów i składni), a także do pogłębiania wiedzy o świecie antycznym i do ćwiczeń w dziedzinie etyki i historiozofii. Jednocześnie nie przestają intrygować twórców teatru, głównie aktorów, pobudzając ich do coraz to nowych realizacji i prób zmierzenia się z tytanicznymi rolami. Pod koniec XX wieku obliczono, że w ciągu trzystu lat, ja-

kie minęły od śmierci Racine'a, jego dramaty wybrzmiewały na samej tylko scenie Comédie Française około 8000 razy. Jest to zawrotna liczba, dająca przeciętnie ponad 25 spektakli rocznie.

Niemale zainteresowanie, jakoż liczne kontrowersje i namiętne dyskusje budzi również biografia pisarza, i to nie tylko z racji olśniewającej kariery, jaka stała się jego udziałem, lecz również wskutek dramatycznych i zagadkowych wypadków i zwrotów, do jakich doszło w tym nie tak długim, bo zaledwie sześćdziesięcioletnim życiu.

Racine przyszedł na świat w grudniu 1639 roku w La Ferté-Milon, niewielkiej mieścinie położonej niespełna osiemdziesiąt kilometrów na północny wschód od Paryża, w małomiasteczkowym środowisku urzędników, rzemieślników i kupców. Jego ojciec był kancelistą w magazynie soli, a dziadek ze strony matki oraz inni członkowie rodziny pełnili rozmaite funkcje administracyjne w okolicznych majątkach lub manufakturach. Duchowa atmosfera tego środowiska była, oględnie mówiąc, duszna; w każdym razie nie sprzyjała rozwijaniu skrzydeł. Ale Racine bardzo wczesnie stracił rodziców (miał zaledwie rok, kiedy odeszła matka, a niespełna trzy, gdy odumarł go ojciec), a jego wychowaniem zajęli się dziadkowie i ciotka, która w kilka lat później wstąpiła do klasztoru w Port-Royal, siedziby jansenistów. Ten z pozoru drugoplanowy fakt miał dla Racine'a ogromne znaczenie, być może decydujące o jego losie. Bo opiekująca się nim babka, wkrótce po śmierci męża, podążyła śladem swojej drugiej córki i także przeniosła się do Port-Royal, a wraz z sobą zabrała tam wnuka.

Jansenistyczna samotnia, jak zwano powszechnie ów klasztor, położona z kolei około czterdzieści kilometrów na południowy zachód od Paryża, była pod względem duchowym całkowitą odwrotnością zaściankowego La Ferté-Milon. Panował tam kult wiedzy i myśli, i wewnętrznego samodoskonalenia. Duchowni kierujący tym przybytkiem byli ludźmi wszechstronnie wykształconymi i zdyscyplinowanymi, o silnych, nieraz charyzmatycznych osobowościach. Dlatego też edukacja, jaką przez dziewięć lat odbierał w tych murach

Racine, odcisnęła na nim głębokie piętno i wielorako zaważyła na całym jego życiu. Wychowawcy przyszłego pisarza szybko poznali się na jego nieprzeciętnych zdolnościach i stworzyli mu jak najlepsze warunki rozwoju. Dbano przede wszystkim o znajomość kultury antycznej i łaciny, którą Racine opanował w tak wysokim stopniu, że potrafił pisać w tym języku nie tylko rozprawki i homilie, ale i rymowane elegie, ody i sonety. Następnie kształcono go w zakresie logiki, retoryki i literatury oraz historii powszechnej. Zajęcia prowadzili wykładowcy z reguły nieprzeciętni, sławni w swoim czasie filolodzy klasycyści i kaznodzieje, osoby o ogromnej erudycji i wybitnej inteligencji.

To klasztorne wychowanie miało jednak też inne oblicze – oblicze wyznawanej tam doktryny religijnej i wynikającego z niej rygoryzmu moralnego i obyczajowego. Chodzi o to, że jansenizm, bliski kalwińskiej teorii predestynacji, był wyznaniem niezwykle surowym i wymagającym. W ślad za świętym Augustynem kładł szczególny nacisk na zepsucie natury ludzkiej i głosił, że łaska Boża jest darem przyznawanym na niepojętej zasadzie i że nie można na nią zasłużyć, a bez niej – nie ma zbawienia. Światopogląd ten nie dopuszczał żadnego kompromisu między świadomością religijną a życiem świeckim, i rozciągał odpowiedzialność człowieka na wszelkie działania – nie tylko te celowe i umyślne, lecz również mimowolne i nieświadome. Była to w sumie filozofia dość minorowa, przynosząca – jakby na przekór chrześcijańskiemu duchowi – raczej pesymistyczną wizję życia i świata. A znajdowała ona swój wyraz nie tylko w medytacji i intelektualnych spekulacjach, lecz również we wzajemnym odnoszeniu się do siebie i obyczajach. I tak młody adept nauki i mądrości, złakniony choćby odrobiny ciepła (i to nie tylko wskutek wczesnego osierocenia), był go pozbawiony. W świecie, w którym wzrastał, panował duch mroliwy, chłód konfesjonatu i rygor wszechobecnej formy.

Nic dziwnego więc, że gdy dziewiętnastoletni Racine opuścił w końcu Port-Royal i udał się do Paryża, aby studiować tam filozofię, jego tłumione przez lata tęsknoty za ży-

ciem bardziej swobodnym i folgującym uczuciom, a także marzenia o karierze na miarę jego możliwości, która przysparzałyby tyleż korzyści, co splendoru, dały o sobie znać z tym większą mocą. Znalazł się zrazu w środowisku libertyńskiej młodzieży z arystokratycznych rodów, której imponował poetyckim talentem, krasomówczą swadą i zjadliwym dowcipem. Z czasem, mając zaledwie dwadzieścia cztery lata, dostał się na pożądaną przez wielu listę królewskich gratyfikacji (było to coś w rodzaju dzisiejszego stałego stypendium dla rokujących adeptów sztuki).

Był to czas w pewnym sensie wymarzony dla tak utalentowanych i wykształconych osób jak Racine. Młody król Ludwik XIV, starszy od poety zaledwie o rok, utrwalał właśnie wypracowane w ciągu ostatniego półwiecza reformy i systemy, przeobrażające Francję z feudalnej w mieszczańsko-kapitalistyczną. W interesie jego panowania była ostateczna przemiana starego rycerstwa francuskiego w nową klasę – związaną z życiem dworskim i miejskim, klasę swoiście rozbrojoną, ceniącą sobie głównie wygodę, rozkosze i smak próżności. Centralnym ośrodkiem i szkołą tego rodzaju postaw i wartości stał się królewski dwór. I to właśnie on okazał się dla Racine'a tyleż celem, co narzędziem jego artystycznej kariery.

Zacząła się ona na dobre pod koniec 1665 r. od inscenizacji *Aleksandra Wielkiego*, drugiej tragedii poety, napisanej przezeń w wieku dwudziestu pięciu lat, a wystawionej nieledwie w przeddzień jego dwudziestych szóstych urodzin. Dziełem tym Racine zwrócił na siebie uwagę aż w trojaki sposób. Przede wszystkim kunsztem poetyckim i znajomością historii, ale również licznymi aluzjami i odniesieniami do króla, który mógł na tej podstawie odebrać wizerunek niezrównanego wodza starożytności jako zawołowany panegiryk na swoją cześć. Ale Racine okraślił ten sukces jeszcze skandalem. Postanowił mianowicie, nie uprzedziwszy nikogo, przenieść tę tragedię z trupy Moliera do Pałacu Burgundzkiego, stojącego w hierarchii scen paryskich najwyżej, a przy okazji jeszcze „porwać” ze sobą najlepszą aktorkę tamtego zespołu, pannę Du Parc,

z którą łączył go płomienny romans. I choć było to posunięcie wybitnie nielojalne wobec starszego i przyjaźnie nastawionego doń komediopisarza, okazało się jednak dla niewdzięcznika bardzo opłacalne.

Od tej chwili datuje się ponaddwunastoletni okres najbujniejszego i najbardziej twórczego życia poety, pełen imponujących osiągnięć artystycznych, a także romansów i rozmaitych skandali oraz, co nie bez znaczenia, faworów królewskich, które skutkowały szybkim wspinaniem się po szczeblach dworskiej i literackiej kariery. W ciągu tych lat powstało siedem tragedii, uchodzących za najświetniejsze w dorobku Racine'a: *Andromacha* (1667), *Brytanik* (1669), *Berenika* (1670), *Bajazet* (1671), *Mitrydates* (1672), *Ifigenia* (1674) i *Fedra* (1676), a on sam, brylując w salonach i na królewskim dworze, stał się jedną z czołowych postaci paryskiej elity i członkiem Akademii Francuskiej, obsypywanym wszelkiego rodzaju łaskami i przywilejami. Była to, doprawdy, kariera oszałamiająca, zwłaszcza gdy zważy się, iż rozpoczynał ją ubogi, nisko urodzony prowincjusz, naznaczony w dodatku piętnem religijnej ortodoksji, pokory i wyrzeczenia. Racine chodził w tym czasie w glorii najmłodniejszego dramaturga i faworyta króla. Był żywym dowodem na to, że w nowych czasach poetycki geniusz może stanowić klucz do najwyższych szczytów i miewa wartość błękitnej krwi.

Upominany przez swych byłych mentorów z Port-Royal za nieroztropny tryb życia, a wreszcie oskarżony przez nich o niemoralność i stoczenie się na dno wszelkiego grzechu i zepsucia, za co uważali oni instytucję teatru, a nawet jeszcze gorzej: o publiczne „trucie dusz” i jawne służenie złu, nie wytrzymał i odpowiadając na to potępienie zjadliwą filipiką, zerwał ze swoją jansenistyczną przeszłością.

Ostatnim dokonaniem w owej „złotej dekadzie” była pisana w latach 1675–1676 *Fedra* – dziesiąta z rzędu tragedia Racine'a, która miała się okazać jego szczytowym osiągnięciem artystycznym. Autor w chwili jej ukończenia miał trzydzieści sześć lat (tylko samo co Szekspir, gdy napisał *Hamleta*) i był u szczytu sławy.

Nowy dramat, mimo rozlicznych intryg, jakie miały mu zaszkodzić, odniósł tryumf. Z miejsca okrzyknięto go arcydziełem – nieskazitelnym wzorem tragedii klasycznej; istnym kryształem Formy. Rzecz została opublikowana w błyskawicznym tempie, niezwykle rzadkim jak na owe czasy: w niespełna trzy miesiące po premierze w Pałacu Burgundzkim. Potem kilkakrotnie jeszcze była grana przed królem w jego podparyskich rezydencjach, aż wreszcie w 1680 roku wybrano ją na uroczyste otwarcie Komedii Francuskiej.

I właśnie w tym momencie – po serii olśniewających sukcesów (warto tu jeszcze wymienić pomnikowe zbiorowe wydanie dzieł Racine'a z pięknymi ilustracjami) – autor, niespodzianie dla wszystkich, milknie jako dramatopisarz. Milknie na kolejne dwanaście lat. Milknie i zmienia zasadniczo styl życia.

Żeni się z bogatą i pobożną, acz zupełnie nieobytą kulturalnie mieszczką, która urodzi mu siedmioro dzieci, lecz do końca swych dni nie przeczyta ani jednej z jego natchnionych linijek. Jednocześnie Racine, jako osobowość, staje się przeciwieństwem tego, kim był do tej pory. Z zuchwałego, a nawet nieco demonicznego libertyna i wolnego artysty przeobraża się w układowego dworzanina, skłonnego do bigoterii, służącego swym literackim talentem królowi jako uniżony hagiograf i historiograf.

Przyczyny owej przemiany i zerwania z teatrem są różnie tłumaczone i do dziś stanowią przedmiot sporów. Najczęściej podawanym motywem jest ów atak dawnych stronników Racine'a spod znaku Port-Royal – atak, który wprawdzie gwałtownie odparł, lecz który głęboko przeżył i wziął sobie do serca. Teza ta jednak nie jest dostatecznie przekonująca, bo gdyby rzeczywiście tak było, to Racine odsunąłby się nie tylko od teatru, ale i od dworu, a tego właśnie nie zrobił, wręcz przeciwnie, umocnił na nim swoją pozycję.

Według innej interpretacji autor dziesięciu kunsztownych dramatów, w tym co najmniej pięciu arcydzieł, miał się poczuć wyczerpany i uznać, że lepiej przerwać karierę dramatopisarską w jej apogeum, niż ciągnąć ją dalej, obniżając loty i nara-

zając się na coraz gwałtowniejsze ataki ze strony zawistnych przeciwników. Jeszcze inna argumentacja dowodzi, że Racine, nasyciwszy swą próżność jako poeta i osiągnąwszy dzięki literaturze bardzo wysoką pozycję społeczną, postanowił zupełnie świadomie iść dalej drogą dworzanina, uważając, że prawdziwie wielką karierę robi się tylko w otoczeniu króla i że tylko taka się liczy. Z perspektywy czasu, a zwłaszcza wobec werdyktu historii, który postawił Racine'a wśród największych dramatopisarzy nie tylko francuskich, ale i światowych, trudno pojąć taką hierarchię wartości, niemniej ta sama historia poucza, że podobne aspiracje i wybory nieraz biorą górę u ludzi skądinąd genialnych i notorycznie się powtarzają wbrew oczywistym, wydawałoby się, racjom.

Jakkolwiek było, Racine przez kolejne dwanaście lat nie napisał nic dla teatru, a powrócił do tego zajęcia dopiero pod koniec życia, za namową pani de Maintenon (morganatycznej żony Ludwika XIV), która prowadziła zakład wychowawczy dla dziewcząt ze zbiedniałych rodzin szlacheckich. Chodziło o to, by poprzez ćwiczenia wymowy i gry scenicznej wyrabiać w młodych podopiecznych właściwe maniery. Na te potrzeby odmieniony Racine napisał teksty zupełnie inne niż dawniej – dramaty o tematyce zaczerpniętej z Biblii. Pierwszy z nich to *Estera* (1689), a drugi – *Atalia* (1691). Oba doskonałe formalnie i poetycko, ale mające na celu, jak określano to wtedy na dworze królewskim, „pobożną rozrywkę”. Z czasem były one cenione przede wszystkim jako dzieła poetyckie (zwłaszcza *Atalia*, która w kunszcie słowa osiąga szczyty doskonałości), na scenę jednak trafiały rzadko.

Wszystkie sztuki Racine'a, a także Corneille'a i Moliera (mową związaną), napisane są aleksandrynem. Jest to wiersz ukształtowany we Francji w XII wieku w poemacie Lamberta le Tort o Aleksandrze Macedońskim (stąd nazwa) i od tego czasu stosowany w epice i dramacie francuskim jako wers heroiczny – odpowiednik antycznego heksametru. Składa się on z dwunastu sylab ze średniówką po szóstej i jest wierszem ry-

mowym. Pod względem akcentowym tworzą go anapesty lub jamby, w każdym razie cechą konstytutywną są niezbywalne akcenty na szóstej i dwunastej sylabie.

Wzór aleksandrynu jest następujący:

— — / — — / // — — / — — /

albo

— / — / — / // — / — / — /

Wzorcowe (anapestyczne) brzmienie aleksandrynu ma, na przykład, słynny wers z wyznania Fedry (akt I, scena 3):

*Je le **vis**, je **rougis**, // je **pâlis** à sa **vue***

(dosł.: Ujrzałam go, zaczerwieńłam się, // zbladłam na jego widok).

Z kolei bliższy brzmieniu jambicznemu jest inny słynny wers, tym razem z kwestii Enony (akt I, scena 2):

*Elle **meurt** dans mes **bras** // d'un **mal** qu'elle me **cache***

(dosł.: Kona w moich ramionach // z bólu, który przede mną ukrywa).

W poezji polskiej nie ma odpowiednika aleksandrynu. Wynika to z natury języka polskiego, który ma akcent paroksytoniczny (na przedostatniej sylabie). Stąd właśnie trudność w tworzeniu wierszy, które wymagają sylab akcentowanych na końcu wersu; mogą to być bowiem tylko wyrazy jednosylabowe. Teoretycznie można oczywiście ułożyć frazę będącą ścisłym odpowiednikiem aleksandrynu, będzie ona jednak brzmiała nienaturalnie, a nade wszystko nie dałoby się w tym metrum skomponować dłuższego utworu (*Fedra* liczy 1654 wersy, a *Ifigenia* aż 1792).

Żeby dać wyobrażenie, jak brzmiałby aleksandryn po polsku, posłuchajmy na przykład takiej parafrazy jednego z przytoczonych wyżej wersów:

Widząc **go**, padam z **nóg**; // krew od**pły**wa mi z **lic**.

Napisany w takim rytmie utwór brzmiałby po polsku groteskowo. W każdym razie kłóciłby się z duchem tragedii, którą w założeniu ma być.

W poezji polskiej wykształciły się dwa typy wiersza, które pod względem estetycznym (wysoki ton, podniosła tematyka itp.) odpowiadają aleksandrynowi. Są to: istniejący od XV wieku 13-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie siódmej i stałymi akcentami na sylabach szóstej i dwunastej; oraz nieco późniejszy historycznie 11-zgłoskowiec zwany heroicznym, ze średniówką po sylabie piątej i ze stałymi akcentami na sylabach czwartej i dziesiątej.

Wiersze te w punkcie wyjścia znajdowały zastosowanie zarówno w wierszowanej epice, jak i w dramacie. 13-zgłoskowcem, choć w wersji bezrymowej, napisana jest *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego – pierwsza polska tragedia. Z biegiem czasu jednak zaczęły one ulegać specjalizacji. 13-zgłoskowiec coraz bardziej ciążył w stronę epiki: wierszem tym pisane są takie m.in. poematy, jak *Wojna chocimska* Potockiego, *Ziemiaństwo polskie* Koźmiana, *Zofiówka* Trembeckiego, *Godzina myśli* Słowackiego, a wreszcie *Pan Tadeusz* Mickiewicza, który ostatecznie przypisał ten typ wiersza rymowanej epice. 13-zgłoskowcem tłumaczono też często dzieła literatury starożytnej, m.in. Homera, Wergiliusza i Owidiusza. Natomiast 11-zgłoskowiec, zapewne dlatego, że jest wierszem bardziej dynamicznym, zachowując swą użyteczność w poezji epickiej (np. *Monachomachia* Krasickiego, *Grażyna* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza), coraz częściej znajdował zastosowanie w dramacie i zaczął stopniowo wypierać z tego obszaru 13-zgłoskowiec. Tendencja ta nasiliła się w XIX wieku i ugruntowała pozycję „jedenastki” jako wiersza dramatycznego, który najlepiej sprawdza się w teatrze. Świadczą o tym nie tylko sztuki pisane przez polskich autorów (m.in. przez J. Korzeniowskiego, K. Ostrowskiego i innych), lecz głównie liczne tłumaczenia dramatów autorów obcych, od tragiczków greckich po autorów współczesnych. Koronnym dokonaniem w tym zakresie jest XIX-wieczny kanon translatorski całego dorobku Szekspira – dzieło trzech znanych poetów-tłumaczy: Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha i Stanisława Koźmiana. Warto

podkreślić w tym miejscu, że dramaty autora *Hamleta* przekładano wcześniej również 13-zgłoskowcem.

Racine nie doczekał się w polskim piśmiennictwie takiej retranslacji jak Szekspir. Tradycję tłumaczenia go 13-zgłoskowcem ustanowił pośrednio Jan Andrzej Morsztyn, który w XVII wieku jako pierwszy obrał na odpowiednik aleksandrynu ten właśnie wiersz, dokonując pierwszego polskiego przekładu *Cyda* Corneille'a. W ślad za nim poszli wszyscy późniejsi tłumacze, od Wojciecha Turskiego z XVIII wieku poprzez Franciszka K. Chomińskiego, Jana M. Fredrę (brata Aleksandra) i Wincentego Kopystyńskiego w wieku XIX po Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Magdalenę Wroncką, Kazimierza Brończyka, Janusza Lalewicza, Artura Międzyrzeckiego i Joannę Arnold w wieku XX.

Trudno powiedzieć, dlaczego tak się stało – dlaczego Szekspir, bądź co bądź, wcześniejszy od klasyków francuskich, został w pewnym momencie zmodyfikowany po polsku i przybrał ostatecznie postać bardziej dynamicznego 11-zgłoskowca, a Racine i pozostali autorzy francuscy – nie. Argument, że aleksandrynowi jest jakoby bliżej do polskiej „trzynastki” niż do „jedenastki”, a pentametrowi jambicznemu, którym pisał Szekspir, odwrotnie: bliżej do „jedenastki” niż „trzynastki”, nie wytrzymuje krytyki. Oba wiersze zachodnich autorów są równie dalekie od obu wierszy polskich. Tak czy inaczej, tradycja oddawania aleksandrynu po polsku 13-zgłoskowcem okazała się wyjątkowo trwała.

Wytworzyło to naturalnie pewne przyzwyczajenia i schematy myślenia, co z kolei wpłynęło na żywotność samych dramatów i ich obecność na scenie. Nie potrzeba szczególnych badań, by stwierdzić, że dramaty Szekspira cieszą się niezmienną popularnością wśród twórców teatralnych i coraz to brane są na warsztat, a także na nowo tłumaczone, podczas gdy nawet najlepsze tragedie Racine'a nie wzbudzają takiego zainteresowania i wystawiane są znacznie rzadziej. Przyczyn tego stanu rzeczy można oczywiście dopatrywać się w samej dramaturgii francuskiego klasyka, w jego krystalicznej estetyce, która roz-

mija się z wrażliwością i mentalnością współczesnego człowieka żyjącego w świecie zdegradowanym i chaotycznym. Krótko mówiąc, że Racine, mimo całego swojego kunsztu i wyrafinowania – albo właśnie przez nie – zestarzał się i utracił moc oddziaływania. Niewykluczone jednak, że powodem rezerwy, jaką wzbudza, a w ślad za tym słabej obecności w teatrze, jest język, w jakim istnieje on po polsku.

W każdym razie, aby zweryfikować wartość jego sztuki dramatopisarskiej (temat roztrząsany prawie w każdej epoce, wystarczy przypomnieć choćby słynną rozprawę Stendhala *Racine i Szekspir*), należy podjąć próbę odświeżenia go w języku – dostosowania do współczesnych standardów mowy. Tak przynajmniej postępuje się w piśmiennictwie zachodnim, w którym już od dłuższego czasu powstają przekłady odchodzące na różne sposoby od dawnych wzorów klasycznych.

Sztandarowym przykładem może tu być błyskotliwe tłumaczenie *Fedry* na angielski autorstwa poety Jej Królewskiej Mości Elżbiety II Teda Hughesa, dokonane w 1998 roku, na krótko przed jego śmiercią. Hughes przełożył aleksandryn Racine'a nie tylko wierszem nierymowym, ale wręcz wolnym, zaledwie ze śladami rytmu i frazowania. Na podstawie tego przekładu powstały co najmniej dwie świetne inscenizacje tej sztuki: pierwsza w Almeida Theatre Company, a druga w National Theatre z rewelacyjną kreacją Helen Mirren w roli tytułowej. I nagle okazało się, że martwa rzekomo *Fedra* gromadzi na widowni nieprzebrane tłumy. Przedstawienia nie schodziły z afisza przez wiele miesięcy.

Z zamiarem dokonania nowego przekładu dramatów Racine'a – przynajmniej jego *Fedry* – nosiłem się przez wiele lat. Brakowało mi jednak odwagi i determinacji. W jego sztukach fascynowała mnie głównie mistrzowska retoryka, doskonała konstrukcja i prostota stylu. Widziałem w młodości *Fedre* w wykonaniu Comédie Française i inscenizacja ta zrobiła na mnie ogromne wrażenie. Zaskoczyło mnie wtedy, że naturalniej brzmi dla mojego ucha siedemnastowieczny oryginał niż dwudziestowieczny przekład Boya, który choć z pewnością

zręczny i niepozbawiony swady, pełen jest jednak zawilóści i archaizmów, poważnie utrudniających lekturę, a zwłaszcza słuchanie tekstu ze sceny.

Pierwszą przymiarkę do tłumaczenia *Fedry* wykonałem podczas pracy nad moją powieścią *Madame*, kiedy to zamierzając wpleść w dialogi kilka cytatów z tego dramatu, chciałem je mieć we własnej wersji, lepiej wpisującej się w ramy narracji. Ponownie zmierzyłem się z tym tekstem przy okazji przygotowywania jakiegoś odczytu na temat stylu i wersyfikacji Racine'a. Wreszcie, po uważnej lekturze *Hyppolitosa uwiecznzonego* Eurypidesa, zdecydowałem się na systematyczną pracę nad przekładem całości *Fedry*. I wzorem prawie wszystkich moich poprzedników obrałem do tego celu klasyczny rymowany 13-zgłoskowiec.

W tej formie doprowadziłem tłumaczenie do końca trzeciego aktu. I wtedy nagle zwątpiłem w sens całego przedsięwzięcia. Uznałem, że jeśli nawet moja wersja wyzuta jest z inwersji, sztuczności i archaizmów i jeśli dzięki temu wygodniejsza jest w mówieniu, na czym szczególnie mi zależało, to i tak nie spełnia ona założonego celu – aby dramat ożył nowym życiem i stał się emocjonujący dla współczesnego widza. Ponieważ w dalszym ciągu trącił myszką; w dalszym ciągu wydawał się anachroniczny.

Niewątpliwym powodem tego stanu rzeczy był rozwlekły rytm, a zwłaszcza rymowanie. Sążniste tyrady wygłaszane przez postaci stają się w tej formie niewiarygodne, a przy tym nużące i monotonne. Odbiorca zamiast skupić się na sensie i subtelnościach wywodu, wpada w foniczny trans słuchania i zaczyna zgadywać rymy. To, co w dawnych czasach stanowiło dla widza urzekający powab i blask (ornamentyka, barokowy styl i konsonansowy tok wypowiedzi), dziś, po kilku rewolucjach estetycznych XX wieku, okazuje się nie tylko obciążeniem, lecz także zasadniczą przeszkodą w komunikacji. Inaczej mówiąc, próba przekładu dramatu w poetyce historycznej, zachowującej językowo-retoryczny kostium epoki, gubi go w poważnym stopniu dla szerszej publiczności. Taki

poetycki skansen z pewnością potrzebny jest – czy wręcz konieczny – dla studiów filologicznych. Dla żywotności samej sztuki – dla teatru – okazuje się niestrawny, a nawet zabójczy.

Na ten aspekt sprawy pierwszy zwrócił uwagę ten sam Boy-Żeleński, który dopiero co posłużył się ową formą, tłumacząc *Fedre*. W swoim komentarzu do próbki swojego przekładu *Brytanika*, którego postanowił tłumaczyć prozą, pisał między innymi:

Mam wrażenie, że jeśli co oddaliło nas od tragedii Corneille'a i Racine'a, to właśnie ich forma, tak odległa od dzisiejszego teatru, powolny tok sutego wiersza, pompatyczne słownictwo, długie tyrady. We Francji wszystko to wiąże się z żywą tradycją klasyczną; tymczasem u nas przywodzi na pamięć raczej owe pseudoklasyczne formy, którym romantycy przeciwstawili genialną swobodę Szekspira i płomień Schillera, aby w rezultacie – wraz z pomniejszych – wygnać niesprawiedliwie z naszej sceny i wielkich Francuzów. Ale kiedy wyczytać się w Racine'a, odczuwa się, że mimo koturnu formy, sztuki jego nie są bynajmniej koturnowe; na tle tragedii Corneille'a współcześni odbierali je jako rewolucję – naturalistyczną! To był niemal Théâtre Libre! [...] Dokonałem tedy transkrypcji *Brytanika* na prozę, dbając o to, aby w prozie zachować ton oryginału. [...] Kto wie, może w tej formie, która niewątpliwie zmienia Racine'a, ale czyni to po to, aby go do nas przybliżyć, zachowując jego genialną odkrywczość psychologiczną, dynamikę akcji i głębię charakterów – uda się tłumaczowi przywrócić go polskim scenom, na których niegdyś święcił takie tryumfy.

Boy nie ukończył jednak tego przekładu. Zrobił jedynie fragmenty aktu II oraz akt V. Być może uznał, że tak radykalna zmiana konwencji jest jednak niestosowna czy wręcz niedopuszczalna, a w każdym razie nie daje pożądanego rezultatu.

Podobne refleksje co Boy snuł blisko 50 lat później Janusz Lalewicz na marginesie swojego nowego przekładu

Fedry, przygotowanego w 1969 r. dla Teatru Polskiego we Wrocławiu:

Charakterystyczne dla wszystkich niemal dawnych przekładów udziwnianie słownictwa i składni, a niejednokrotnie odchylenia od sensu oryginału były wywołane koniecznością sprostania wymogom wersyfikacji. Dziś upodobanie do archaizacji minęło, a wiersz rymowany nie tylko przestał być niezbędny jako wykładnik poezji, ale wręcz stracił tę naturalność i atrakcyjność, jaką cieszył się jeszcze pięćdziesiąt lat temu. [...] Mniej lub bardziej trafnie dobrana staropolska leksyka i składnia utrudniałaby odbiór, a zarazem nie naprowadzałyby na odpowiedni system kulturowy, jako że w polskiej tradycji językowej i literackiej nie ma żadnego ekwiwalentu francuskiego klasycyzmu. A posmak dawności widoczny jest i tak, w samej kompozycji utworu, w budowie kwestii, w samym słownictwie wreszcie i metaforyce, które zdradzają określony sposób myślenia o świecie. [...] Arsenal siedemnastowiecznej retoryki stał się dla nas w dużej mierze nużący i obcy.

W wyniku tych różnorodnych spostrzeżeń i analiz Janusz Lalewicz dokonał przekładu *Fedry* 13-zgłoskowcem nierymowanym. Był to z pewnością znaczny krok naprzód, ale wciąż jeszcze nie dawał dostatecznie zadowalającego rezultatu.

Biorąc pod uwagę te wszystkie obserwacje i doświadczenia, zarówno moich poprzedników, jak i własne, powziąłem decyzję, aby *Fedre*, a w ślad za nią inne dramaty Racine'a przełożyć po „szekspirowsku”, czyli bezrymowym 11-zgłoskowcem heroicznym. Narzuciłem sobie jednak przy tym dodatkowe reguły, takie jak unikanie przerzutni (zgodnie przestrzegana przez Racine'a zasadą „myśl na linijkę”) oraz różnicowanie wersów pod względem prozodycznym, polegające na zmiennym trybie stosowania średniówki i wykorzystywaniu kataleksy, tak aby wiersz nie wpadał w nazbyt wyrazisty, dudniący rytm formatu 5+6 (którego charakterystyczne brzmienie ma najsłynniejszy wers *Hamleta*: „Być

albo nie być – oto jest pytanie”), co groziłoby z kolei innego rodzaju monotonią.

Poniżej kilka przykładów wersów każdej z trzech podstawowych form prozodycznych 11-zgłoskowca, na przykładzie tekstu *Fedry*:

1. Średniówka między zdaniem lub wyrazami o słabym związku składniowym:

Znasz moje ży -cie. // Czy doprawdy sa -dzisz	5 + 6
Niektórzy mó -wią, // że utonął w mo -rzu	5 + 6
Dość, Tera- me -nie. // Nie mów o nim tak	<i>kataleksa</i> 5 + 5
Lecz przede wszyst -kim // ratuj swoje ży -cie	5 + 6

2. Średniówka między wyrazami o silnym związku składniowym:

Bo okaz- a -ło // się / to niemoż- li -we	6 + 5
I po co by -ło // płynąć na ten ład !	<i>kataleksa</i> 5 + 5
Ateny pla -czą // po nim, / a Troj- ze -na	7 + 4
Powiadasz więc , / że // nie są to po- głos -ki	4 + 7
Przypomnij so -bie // zresztą sam, / jak by -ło	8 + 3

3. Średniówka zatarta

Z tą jego nie -czu- // -łością, / z której śly -nie?	7 + 4
Nie zrodził się / na- // -stępcą moich bra -ci	4 + 7
Co, panie? / Niech od- // -gadnę, co cię tra -pi	3 + 8
Bo co? / Czy po -peł- // -niłaś jakąś zbrod -nię?	2 + 9
Już wkrótce się prze- // -konasz, / ile serc	<i>kataleksa</i> 7 + 3

Korzyści, jakie przynosi taki wybór wiersza i jego parametrów, są nieocenione. Przede wszystkim powstaje dzięki niemu przekład znacznie wierniejszy wobec oryginału (rymowanie zawsze osłabia tę cechę) i bez porównania prostszy w wyrazie. Poza tym pozwala on na wydobycie tego wszystkiego, co w poezji Racine’a uchodzi za najświetniejsze i za co był on najbardziej podziwiany, czyli retoryczna precyzja i elegancja oraz czystość wyrazu – owa słynna *clarté* czyniąca jego elokwencję wzorcową. Wreszcie zyskuje się rzecz zupełnie podstawo-

wą w teatrze: komunikatywność czy wręcz przezroczystość mowy, sprawiającą, że staje się ona tożsama z działaniem. Jest to tym ważniejsze, że w dziele Racine'a ten aspekt sprawy wydaje się kluczowy: mówienie nie jest tu zaledwie elementem zdarzenia scenicznego, lecz główną, jeśli nie jedyną akcją. Wszystko, co się dzieje, dzieje się w mówieniu i poprzez mówienie. Poza mówieniem nie ma nic. Być znaczy mówić, a mówić to los tragiczny.

W jakim stopniu powiodła się ta próba, ocenią czytelnicy i aktorzy, jeśli zdecydują się sięgnąć po mój przekład, a w końcu widzowie w teatrze. Ze swej strony – jako materiał pomocniczy i poglądowy – dodaję na końcu niniejszego wydania aneks zawierający trzy najsłynniejsze sceny *Fedry*, zaprezentowane równolegle w dwóch formach przekładowych, jakich dokonałem: w „klasycznym” 13-zgłoskowcu i „nowatorskim” 11-zgłoskowcu. Zestawienie to ma na celu unaocznić kolosalną różnicę estetyczną, jaka wynika z różnicy zaledwie dwóch sylab, inaczej rozmieszczonych akcentów oraz rymu i jego braku.

Antoni Libera